

- 5) Un grand théoricien belge méconnu de la musique: Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842), Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique, Tome XLVIII, 2/3, Bruxelles 1966, S. 80ff. - Ders., Momigny, Maleden et l'école Niedermeyer. Un épisode de la lutte entre ramistes et antiramistes, in: Logos Musicae, Festschrift für Albert Palm, Wiesbaden 1982, S. 8ff.
- 6) Vgl. die Artikel "Sonate", II 386, 2ff., "Suite", II 401,1 ff. und "Variations", II 551,1 f.
- 7) Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, Leipzig 1766, S. 50.
- 8) II 401,1: Beau gothique & de convention. / Modèle de la Fugue & de ses dépendances. - Modèle de la Musique moderne & de bon goût. / Nature forte & embellie, art perfectionné. / VRAI BEAU.

Paavo Soinne:

VOM TEMPORALEN DENKEN IM "VERSUCH ÜBER DIE WAHRE ART  
DAS CLAVIER ZU SPIELEN" VON CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, die sogenannte "Bach-Zeit", unterscheidet sich sowohl von dem vorhergehenden "Barockjahrhundert"<sup>1</sup> als von der folgenden klassischen Stilperiode. Zu ihren Hauptmerkmalen gehört neben der allgemeinen Instrumentalisierung der Tonkunst die sukzessive strukturelle Verwandlung des musikalischen Satzes. Vor allem verändert sich bei diesem Prozeß das gegenseitige Verhältnis der satzbestimmenden Kräfte: Der Rhythmus, welcher im Generalbaß mit der Harmonie zusammengeschmolzen gewesen war, löst sich von dieser Abhängigkeit und nähert sich der Melodie, mit dieser Hauptstimme des modernen Tonsatzes den entsprechenden Bund schließend. Das Satzbild wird dabei im großen und ganzen dünner, die Wechselgeschwindigkeit der Harmonie langsamer und ihre lineare Kohäsion und Ausdruckskraft geringer. So kommt es zur Auflösung der alten Satzeinheit und der in ihr vertretenen Denkweise. Der Generalbaß, das bisherige Fundament des satztechnischen Denkens, nimmt einen immer theoretischeren Charakter an, was eine wachsende Betonung des Stadiums der Notation zur Folge hat. Das Zurücktreten polyphoner Elemente trägt zur Entlinearisierung der Harmonie das Seinige bei und übt auf den Akkordbegriff einen vertikalierenden Einfluß aus. Im neuen Instrumentalstil werden die Tempi allmählich schneller<sup>2</sup>, und in der Tonsprache selbst drängt das Orchestrale immer mehr zur Geltung. Das wiederum befördert die Homogenisierung des figuralen Elements und führt zur Entstehung eines neuen Rhythmusideals auf instrumentaler Basis. Dieser Wandlungsprozeß konzentriert sich auf das zweite Drittel des 18. Jahrhunderts, wo zwei verschiedene Traditionen nebeneinander wirksam sind: davor wird in den Quellen nicht gewarnt. Die Musik dieser mehrschichtigen Übergangsperiode, die Wirkungszeit der Bach-Söhne, enthält alle die heterogenen Elemente, welche unter die Rubrik Vorklassik gesammelt werden können. Das erste Drittel des 18. Jahrhunderts gehört hauptsächlich der lebendigen Generalbaßtradition an, während das letzte schon vom neuen harmonischen Denken geprägt ist.

Die geschichtliche Sonderstellung der Bach-Epoche tritt bei rhythmisch-temporalen Problemstellungen in charakteristischer Weise hervor. Die Herausbildung des modernen

Taktes geht während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor sich - man hat sie bei Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) ansetzen wollen<sup>3</sup> - die Versuche rhythmisch-metrische Fragen separat zu behandeln dagegen tauchen erst knapp hundert Jahre später auf<sup>4</sup>. Da das Erhellens des rhythmischen Denkens um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon rein terminologisch mit Schwierigkeiten verbunden ist, so ist man in der historisch orientierten Satzbetrachtung geneigt, sich temporalen Fragen vom Sprachgebrauch der betreffenden Zeit aus möglichst voraussetzungslos und unter pragmatischem Akzent zu nähern<sup>5</sup>.

Die um 1750 ansetzende Schwelle der deutschen musiktheoretischen Literatur scheint im musikalischen Gesamtbild des 18. Jahrhunderts durchaus entwicklungsbedingt. Das gilt besonders für die Bedeutung des Berliner Musikschrifttums der 50er Jahre, das neuerdings durch die Auswahlammlung Hans-Günter Ottenbergs<sup>6</sup> dokumentarisch erhellt worden ist. Der zweiteilige "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" von Carl Philipp Emanuel Bach (I: 1753 / II: 1762) bringt zu dieser schriftstellerischen Aktivität den Beitrag der Bach-Schule, die in Berlin feste Wurzeln hatte. Der erste Teil des pädagogisch orientierten Werkes behandelt den Vortrag der "Claviersachen" mit ausgeschriebenem Notenbild - also solistisches Klavierspiel -, der zweite die "Begleitungskunst" oder das Generalbaßspiel: Diese beiden Bereiche fungieren im Denken Johann Matthesons (1735) als Hauptsektoren der "Clavierkunst".

Die schriftliche Dokumentation größerer historischer Einheiten: Lehren, Denkweisen und Wandlungen der Satztechnik, kommt in der Musikgeschichte in der Regel stark verspätet. Bei zeitlichen Wendepunkten, die den Stärkegrad eines Umbruchs aufweisen, bleibt die Gesamtperspektive bahnbrechender fortschrittlicher Werke im allgemeinen alt, mag sie auch vom Neuen durchsetzt erscheinen. Auch der "Versuch" Philipp Emanuel Bachs bleibt im Denken der alten Generalbaßtradition verankert: Die modernen Tendenzen verschmelzen darin mit Altbewährtem zu einer Einheit, eine Tatsache, die bei der Interpretation berücksichtigt werden soll.

Das wird deutlich, wenn wir die von dem Bach-Sohn vertretene Linie mit derjenigen Wilhelm Friedrich Marpurgs vergleichen, der im Berliner Kreis um die Jahrhundertmitte die führende Position innehatte. Ein paar Jahre nach dem Erscheinen des Bachschen "Versuch I", wo das neunteilige Ornamentkapitel sich besonders hervorhebt, sieht sich Marpurg genötigt, die Manieren anders abzuhandeln<sup>7</sup>. Nach dem Erscheinen des zweiten Teils kommt er entsprechend dazu, für die von ihm vorgetragene Rhythmuslehre ein vom Alten abstechendes Behandlungsschema zu erfinden<sup>8</sup>. In beiden Fällen betonen seine Erneuerungen das Stadium der Notation: das ist der Preis der Systematisierung, an welcher es den Berliner Theoretikern vor allem lag<sup>9</sup>. Was konkret greifbar, verbal definierbar, graphisch darstellbar und typologisierungsfähig war, das ließ sich klassifizieren und systematisieren. Aus diesem Grunde sind die Taktarten für Marpurg beim rhythmischen Denken die zentrale Faktorengruppe: Von ihnen aus schien es ihm möglich zu sein, die Musik als temporale Kunst zu erfassen. Die Bewegung wird von ihm "Zeitmaass des Tacts" genannt<sup>10</sup>, und der Ausdruck "Rhythmus" entsprechend mit "der Ordnung der Takte"<sup>11</sup> in Zusammenhang gebracht.

Bei Philipp Emanuel Bach ist alles praxisbezogen, insbesondere bleibt in seinem Denken die Vorstellung vom Bewegungscharakter der Musik lebendig. Wo Marpurg die Notation betont und bewußt nach einer präzisierten Terminologie strebt, da betrachtet Philipp Emanuel Bach die Sachen vom Standpunkt der klingenden Realisierung und von der Rolle des Klavieristen aus. Das Vokabular, das in seinem Sprachgebrauch die temporale Organisation der Musik streift, ist mannigfaltig - nach dem Wort "Rhythmus", das in der Fachsprache der Zeit keineswegs unbekannt ist, sucht man darin jedoch vergebens. In gleicher Weise fehlt in seinem Text manches heute übliche Begriffswort, wie z.B.

Artikulation, Dynamik und Agogik: Da Fragen aus den genannten Bereichen im "Versuch" jedoch erörtert werden - sie spielen stellenweise sogar eine zentrale Rolle - wird vieles anders als heute verbalisiert, zum Teil auch anders gedacht.

Die rhythmische Schulung geschah in der Bachzeit teils durch "lehrreiche Claviersachen" - Stücke mit Tanzcharakter und Sonaten - teils durch das Generalbaßspiel, wo dem rhythmischen Aspekt wegen der Direktionsfunktion des Tasteninstrumentes ein besonderes Gewicht zukam. Auch Philipp Emanuel Bach führt das fundierende rhythmische Begriffstrio, "Tactarten, Zeitmasse und ihre Figuren" am Anfang seines Generalbaßlehrgangs an, am Schluß desselben wiederum behandelt er ausführlich den harmonischen Rhythmus<sup>12</sup>. Die temporale Struktur der Komposition wird im Generalbaß harmonisch fundiert. Den Grund bildet die Bewegung (Zeitmaße) und ihre Abmessung in der Zeit durch rhythmische Schemata (Taktarten). Die Wirkung des so geregelten temporalen Ablaufs wird vom Bewegungsgehalt der Figuren mitbestimmt, eine Bezeichnung, die bei Philipp Emanuel Bach im allgemeinen eine musikalisch-melodische bzw. satztechnische Bedeutung hat.

Die harmonisch-rhythmischen Modelle, die im Generalbaß bei bestimmten Taktarten und Tempi wiederkehrten, wiesen eine Typologie auf, wobei ein relatives Verhältnis zum melodischen Gehalt der Schlageinheiten - zu den "Figuren" - feststellbar war. Die Begleitpraxis der Bach-Zeit bestand aus einer beständigen Beschäftigung mit solchen "Pulsprofilen", was beim Unterricht pädagogisch ausgenutzt wurde. Kannte man deren fundamentalen Vorrat, so wurden sowohl das Prima vista-Spiel als die meisten Begleitungsaufgaben erleichtert. Da die Pulsprofile ihrem Wesen nach harmonisch-rhythmisch waren, so war die Grundregelung des temporalen Gesamtverlaufs - auch was die Geschwindigkeit betrifft - in ihnen mitenthalten. Wenn Mattheson (1752) die "Tactvestigkeit"<sup>13</sup> der deutschen Musik mit dem Generalbaß zusammen erwähnt, so meint er nicht zuletzt die harmonische Verankerung des Temporalen, die in der dortigen Begleitpraxis noch festen Fuß hatte.

Wenn Philipp Emanuel Bach im "Versuch I" die Gegenstände des Vortrags aufzählt<sup>14</sup>, so sind alle drei Faktorengruppen genauer betrachtet sowohl tempogebunden als melodiebezogen. Es sind die Dynamik, die Anschlags- und Artikulationsarten und die Agogik: Außer daß der Verfasser ohne die genannten Termini auskommt, nimmt er die wichtigsten Punkte der temporalen Satzgestaltung schon im ersten Paragraph des Vortragskapitels vorweg. Wir sehen es im folgenden kurz an.

Öfter als vom Tempo spricht Philipp Emanuel Bach vom "Zeit-Maass" oder von der Bewegung bzw. Geschwindigkeit. Dazu charakterisiert er den Bewegungsaspekt oft durch die Tempowörter "Allegro" und "Adagio". Am Anfang des Vortragskapitels trifft man alle diese Ausdrücke, und es scheint nicht zuletzt wegen der Sorge für die sinngemäße Behandlung des Bewegungselements länger als die meisten anderen geraten zu sein. Die temporale Verfassung der Musik wird vom Standpunkt des Spielers, des Instruments, der Komposition, der Unterschiede der lokalen Aufführungspraxis und der Klavieristentypen gestreift. Was dabei am schwersten wiegt, ist die Vorstellung des Tempo als Eigenschaft der Komposition: Die Grundfaktoren der temporalen Verfassung sind vom Komponisten in die Struktur des Klavierstückes hineingedacht worden. "Der Grad der Bewegung"<sup>15</sup> - ein weiterer Ausdruck für das Tempo - wird daher von der Gesamtidee der Komposition aus entschieden und gefunden.

So wie in den polyphonen Vokalchören Johann Sebastian Bachs (1738) "ein durchgängig beobachtetes gleiches Tempo" als besonderes Charakteristikum hervorgehoben wurde<sup>16</sup>, so ist für seinen Sohn bis zum Ende seines Lebens wichtig, daß "die Hauptbewegung" bzw. "das ganze Tempo"<sup>17</sup> auch beim expressiven Spiel erhalten bleibt. Der Klavierist muß den Grundpuls der vorzutragenden Komposition in seiner Gewalt haben: Diese fundierende

Stabilität bildet bei Philipp Emanuel Bach den Ausgangspunkt der temporalen Satzgestaltung. Sie ist Voraussetzung und Kriterium aller Belebungsmitel, welche im Bereich des Anschlags und der Artikulation, der Dynamik oder Agogik zu Anwendung kommen. Als der Verfasser seine Laufbahn antrat, hieß es noch: "Die Noten lehren, wie man musiciren müsse"<sup>18</sup>. Schon 25 Jahre später spricht Marpurg jedoch von der "Aufhebung des Verhältnisses zwischen der Art der Notenfiguren und der Tactbewegung"<sup>19</sup>, und die satztechnische Entwicklung der anschließenden 25 Jahre bewegen den Bach-Sohn dazu, die Erhaltung des Grundtempo 1787 nochmals zu betonen.

Im fünften Paragraph des Vortragskapitels wird die Art und Weise der klavieristischen Tonerzeugung mit dem Temporalen in Verbindung gebracht, ja von ihm abgeleitet. Indem der Verfasser von der "Eigenschaft des Allegro und Adagio"<sup>20</sup> spricht, macht er den Bewegungsgehalt des Satzes zum Grundkriterium des Anschlags und der Artikulation. Man geht beim Allegrospiel vom Non legato aus und nähert sich bei Verlangsamung des Tempos und Intensivierung des Affektgehaltes dem Legato. Dieses Grundprinzip gilt am Notierten vorbei: Die hier gemeinte artikulatorische Fundierung des Anschlags, die dessen Deutlichkeit garantiert, wird besonders im Allegro höchst selten angedeutet. Einerseits denkt Philipp Emanuel Bach hier an das Passagenspiel, andererseits hat er die expressive Melodik gesanglichen Charakters im Sinne. "Je mehr Affekt der Gedanke enthält"<sup>21</sup>, desto mehr wachsen das Tempogefühl und die Kontrolle der Art der Tonerzeugung miteinander zusammen. In dieser Sicht kann das temporale Denken Philipp Emanuel Bachs auf zwei Kennworte: "Tempus" und "Affectus" zurückgebracht werden, von denen das erstere die temporalen, d.h. die musikalisch-strukturellen, das letztere die affektiv-ausdrucksmäßigen Faktoren in sich faßt. Das gegenseitige Verhältnis derselben wurde mit der Stilwandlung auf ein neues Stadium versetzt. Deswegen rät Philipp Emanuel Bach dem Spieler, besonders wenn der Affektgehalt des Stückes nicht deutlich geprägt ist, von allgemein-musikalischen Kriterien auszugehen<sup>22</sup>.

Je mehr das melodisch-rhythmische Denken mit der Entfaltung des neuen Instrumentalstils sich vom regelnden und betonenden Einfluß der Harmonie löste, desto klarer schloß sich der Tempobegriff an das Melodisch-dynamische an. Das wiederum führte zur Bereicherung der Temposkala und zu deren Abfärbung vom Ausdruck her. Je mehr es dabei auf den Affekt ankam, desto mehr wurden die Grenzen der subjektiven Tempowahl erweitert. Im Bereich der schnellen Tempi war die Bereicherung der Temposkala kein sonderliches Problem, und Philipp Emanuel Bach warnt auch vor der Übertreibung des Affekts nur beim expressiven Adagiospiel: Das Affektiv-ausdrucksmäßige konzentrierte sich im Sonatenstil hauptsächlich auf die langsamen Sätze.

Der Tempoaspekt drängt im Zeichen agogischer Abwechslung auch im Figurenstadium' zur Geltung. So wie es Einfälle gibt, die ihrem Wesen nach Bewegung sind, so ist bei anderen der Affekt vorherrschend. Bei den "geschwinden Gedanken" leitet das Notenbild den Spieler nur zu leicht irre<sup>23</sup>, wenn aber Bewegungsideen sinnvoll betont und artikuliert vorgetragen werden, so wirken sie unter Umständen im Raum schneller als sie metronomisch sind. Deshalb gelangt man im sopranbetonten Stil der vorklassischen Zeit immer mehr zur Notengruppenartikulation. Die affektbezogenen Figurentypen, z.B. die punktierten Rhythmen, müssen vom Ausdruck und Tastengefühl her angeeignet werden. Da die letztgenannten besonders deutlich Funktion des Tempos sind, führt Philipp Emanuel Bach sie unmittelbar nach den Artikulationsparagraphen an<sup>24</sup>. Damit der Spieler die verschiedenen Grade der Geschwindigkeit im Stadium der Figuren bzw. des Bewegungselements beurteilen lerne, rät der Verfasser ihm noch 1787, schwere und leichte Passagen von einerlei Geschwindigkeit wechselweise zu üben<sup>25</sup>. Dabei legt er Gewicht darauf, daß das

Allegrospiel sowohl artikulations- als tempomäßig gleich sei, egal ob die Passagen aus Skalen oder aus gebrochenen Harmonien bestehen.

In den beiden Teilen des Bachschen "Versuchs" befinden sich alte und neue Elemente nebeneinander. Im ersten, wo der Verfasser auf das moderne Sonatenrepertoire und auf die Skalentechnik bedacht ist, dominiert das melodische Denken, während im zweiten Teil, wo von der Begleitpraxis die Rede ist, das Harmonische im Vordergrund steht. Was Philipp Emanuel Bach 1753 beim Vortrag von Handsachen von der Artikulation der Melodie sagt, dem entsprechen im gewissen Sinne die 1762 geäußerten Gedanken von der Herausarbeitung des harmonischen Rhythmus im Continuospiel. In den beiden Fällen handelt es sich um ein tempogebundenes Tun, durch welches der Satz als Bewegungsgestalt belebt wird. Beim Generalbaß kann man von einer Art "Flächenartikulation" des harmonischen Fundaments sprechen, dessen breiter rhythmischer Atem das Ganze von unten her trägt. Im Vortrag zeitgenössischer Klaviersachen, wo die Rolle der Harmonie untermalend war, kam man entsprechend zu einer "Linienartikulation" der solistischen Oberstimme. Je neutraler die Kadenzharmonik in modernen Sonaten wurde, desto größer wurde der Bedarf an zusätzlichen Tempobezeichnungen, denen bald Vortragszeichen verschiedener Art nachfolgten.

Im "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" von Philipp Emanuel Bach ist die Besprechung von Details immer von einer Gesamtvorstellung vom musikalischen Satze getragen. Die Teile des Werkes repräsentieren die Hauptbereiche der Klavierkunst der Bach-Zeit. Sie symbolisieren die Zusammengehörigkeit derselben in einer Zeit, wo sie vielen nicht mehr ersichtlich war. Diese Verbindung, die in der Generaltechnik der betreffenden Epoche gewurzelt hatte, kam mit der Entfaltung des neuen Instrumentalstils zur Auflösung. Auf diesen Prozeß hin eröffnen die temporalen Fragen eine historisch interessante Perspektive.

#### Anmerkungen

- 1) Vgl. mehrere Epocheneinteilungen neueren Datums, u.a. von Werner Braun, Hans-Henrik Krummacher etc.
- 2) Christoph Nichelmann, Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften, Dantzig 1755. Trotz ihres sprachlichen Leerlaufs und mancher unglücklicher Formulierungen ist die Melodieabhandlung Christoph Nichelmans ein Dokument der musikalischen Stilwandlung, das auch die temporale Entwicklung erhellt. Der neue Stil, dessen Vormarsch die Gewichtsverhältnisse des Satzes verändert hatte, wird von Nichelmann "Monodie" genannt. Die Kompositionen dieser Gattung werden nach ihm durch schneller gewordene Tempi gekennzeichnet. Der Verfasser weist darauf hin, daß als Folge der stilistischen Entwicklung der Rhythmus zurückgegangen sei, was besonders in der Lebllosigkeit der Bässe zum Ausdruck komme. An sich dürften die Tempi der "Monodien" nicht sonderlich viel schneller geworden sein: Die betreffende Wirkung ist wenigstens zum Teil auf die Folgen des satztechnischen Wandlungsprozesses schlechthin zurückzuführen. Wegen der Verlangsamung des harmonischen Rhythmus und Verdünnung der Satzstruktur kam die orchestrale Allegrobewegung auch in gemäßigter Geschwindigkeit den Zuhörern leicht und luftig vor. Der Hauptunterschied zwischen den Tanzcharakteren der Bach-Zeit und dem modernen Sonatenstil mit seiner konventionellen Kadenzharmonik lag eben im veränderten Verhältnis zwischen Rhythmus und Harmonie: die Synchronisierung der harmonischen Bewegung mit dem Rhythmus, wie sie für den Generalbaß-Satz charakteristisch gewesen war, war

- gebrochen. Darum paßten die "charakterisirten Musik-Gattungen, welche sowol durch die Kraft des Rhythmi, als durch die Kraft der Harmonie, zugleich zu würcken bestimmt sind" (S. 143) mit der monodischen Setzart nicht zusammen. Aus dem Grunde hatten "die charakterisirten Musik-Stücke" - d.h. die Suiten - den Sonaten weichen müssen. Indem man sich vom Harmonisch-rhythmischen zum Rhythmisch-melodischen zu orientieren begann, glitt man dabei immer mehr einer allgemein-periodischen Gestaltung zu.
- 3) Harald Heckmann, Wolfgang Caspar Printz und seine Rhythmuslehre, Diss., Freiburg/Br., S. 95, 103.
  - 4) Gudrun Henneberg, Theorie zur Rhythmik und Metrik, Tutzing 1974, S. 255; Wilhelm Seidel, Über Rhythmustheorien der Neuzeit, München 1975, S. 42.
  - 5) Vgl. Seidel, a.a.O., S. 13, 66; ders., Rhythmus - eine Begriffsbestimmung, Darmstadt 1976, S. 3.
  - 6) Hans-Günter Ottenberg, Der Critische Musicus an der Spree / Berliner Musikschritum von 1748 bis 1799, Leipzig 1984.
  - 7) Wilhelm Friedrich Marpurg, Anleitung zum Clavierspielen, Berlin 1755 (Widmung 14.9.1754), Vorbericht. Marpurg sieht die Setzmanieren, die in der Notation immer genauer ausgedrückt werden, als erstrangig an und läßt die vom Spieler hinzugefügten lebendigen Verzierungen lediglich als extemporale Nachahmungen derselben gelten (S. 36).
  - 8) Marpurg, Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singekunst besonders, Berlin 1763 (siehe die ganze Rhythmuslehre).
  - 9) Ottenberg, a.a.O., S. 7.
  - 10) Marpurg, Anleitung zum Clavierspielen, S. 15-16.
  - 11) Ders., Handbuch von dem Generalbasse III; Berlin 1758, S. 221 (§ 27). Sowohl Philipp Emanuel Bach als Marpurg teilen die Tempi der Geschwindigkeit nach in drei Gruppen. Der mäßig belebte Tempobereich wird vom Ersteren, neben dem *l a n g s a - m . e n* erwähnt, vom Letzteren dagegen als Abart des *A l l e g r o* betrachtet. Die Einteilung Philipp Emanuel Bachs ist musikalischer - er nähert sich den lebhaften Tempi vom seelenvollen Adagiospiel aus - die Marpurgs ihrerseits mehr rational-systematisch (vgl. Anleitung zum Claverspielen, S. 16-17).
  - 12) Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, II. Teil, Berlin 1762, Einleitung, § 15 und das 36. Kapitel (Von durchgehenden Noten). Das temporale Grundtrio: "Tactarten, Zeitmasse und ihre Figuren", wo das Possesivpronomen "ihre" zu den beiden vorangehenden Begriffswörtern gehört, würde in der Reihenfolge: *Z e i t m a ß e - T a k t a r t e n - F i g u r e n* dem Denken des Verfassers näher kommen. Diese wiederum wandelt sich bei Johann Philipp Kirnberger in die Form "Tempo, Taktarten und Notengattungen" (vgl. Bach-Dokumente III 767 / S. 223), welche das notationelle Stadium betont. Die allgemeine Gewichtsverschiebung in der Entwicklung des neuen Instrumentalstils spiegelt sich so im Sprachlichen wider.
  - 13) Johann Mattheson, Philologisches Tresenspiel, Hamburg 1752, S. 98.
  - 14) C.Ph.E. Bach, Versuch I, S. 117, § 3.

- 15) Ebd., S. 121, § 10. Gemeint ist der Geschwindigkeitsgrad der Bewegung.
- 16) Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. II, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1969, Dokument Nr. 409, S. 302.
- 17) C.Ph.E. Bach, Versuch I, S. 120 und ders., 3. Auflage, Leipzig 1787, S. 91, S. 99-100 (Zusatz zum Paragraph 28 des dritten Hauptstücks, S. 129 in der Erstausgabe von 1753). Bei der ersteren Stelle handelt es sich um rhythmische Freiheiten im Ensemblespiel, von denen "die Hauptbewegung" - Philipp Emanuel Bach spricht auch von "der gantzen Bewegung" und von "der erwehlten Bewegung" - zu unterscheiden ist. Bei der letztgenannten Stelle - diese zum 28. Paragraph des Vortragskapitels nach dreieinhalb Jahrzehnten hinzugefügte Bemerkung ist von den insgesamt 38 Zusätzen die umfangreichste - behandelt der Verfasser das Tempo rubato. Dieses agogische Sondermittel wird auf das Figurenstadium bezogen und beim ausdrucksvollen Solospiel - praktisch immer in der rechten Hand - kontrolliert gebraucht. Damit der Kontakt zum Grundpuls des Stückes erhalten bleibe, muß der Spieler in der linken Hand alle Takteile aufs pünktlichste anschlagen. Unter keinen Umständen darf das ursprüngliche Zeitmaß von genommenen agogischen Freiheiten beeinflusst werden: auch beim expressiven Spiel darf man sich nicht vom Affekt dazu verleiten lassen. In den "verzogenen" Notengruppen muß außerdem das Verhältnis der ursprünglichen Zeitwerte erkenntlich bleiben, obwohl der Spieler andererseits die hingesetzten Zahlen improvisatorisch modifizieren kann. So wie Philipp Emanuel Bach 1753 am Anfang des Vortragskapitels auf die lokalen Unterschiede in der Behandlung der Tempi aufmerksam gemacht hatte, so registriert er 1787 auf demselben Gebiete Phänomene, die aus der satztechnischen Entwicklung der inzwischen verlaufenen 34 Jahre resultieren. In der herrschenden stilhistorischen Situation ist seine Sorge um die temporalen Dinge nicht unbegründet, denn die Entfaltung der neuen Instrumentalsprache setzt sich noch ununterbrochen fort. Von den harmonisch-rhythmischen "Pulsprofilen" der Generalbaßmusik Abstand genommen, nähert man sich einer Zeit, wo der Rhythmus nicht mehr harmonisch verankert ist, und wo man - um die Formulierung Beethovens zu gebrauchen - "beinahe keine Tempi ordinarii mehr haben" konnte. Die Wirkungszeit Philipp Emanuel Bachs als Berufsmusiker dauerte genau ein halbes Jahrhundert: von 1738 bis 1788. Der Anfang dieser Zeitspanne wird durch die Kritik Scheibes an J.S. Bachs Kompositionsweise markiert, ihr Schluß wiederum fällt mit den letzten Sinfonien W.A. Mozarts zeitlich zusammen. Sein temporales Denken muß gegen diesen Hintergrund betrachtet werden.
- 18) Der Musikos Autodidaktos, Erfurt 1738, S. 19.
- 19) Marburg, Anleitung zur Musik überhaupt...
- 20) C.Ph.E. Bach, Versuch I, S. 118, § 5.
- 21) Vgl. Versuch I, S. 106, § 11.
- 22) Versuch I, S. 118, § 5.
- 23) Ebd., § 4.
- 24) Versuch I, S. 127-128 / §§ 23-24. Die Anschlags- und Artikulationsparagraphen sind §§ 17-22.
- 25) Versuch I, 3. Auflage 1787, S. 87-88, Zusatz zum Paragraph 4 (S. 118 in der Ausgabe von 1753).